



HAL
open science

Panthée, Mania et quelques autres : les jeux du genre dans l'œuvre de Xénophon

Vincent Azoulay

► **To cite this version:**

Vincent Azoulay. Panthée, Mania et quelques autres : les jeux du genre dans l'œuvre de Xénophon. Violaine Sebillotte. Problèmes du genre en Grèce ancienne, Publications de la Sorbonne, pp.277-287, 2007. halshs-00682395

HAL Id: halshs-00682395

<https://shs.hal.science/halshs-00682395>

Submitted on 25 Mar 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PANTHÉE, MANIA ET QUELQUES AUTRES :

LES JEUX DU GENRE DANS L'ŒUVRE DE XÉNOPHON

Xénophon constitue une référence incontournable pour qui souhaite aborder la question du genre en histoire grecque. Ses réflexions dans l'*Économique* forme en effet l'ossature théorique de la plupart des travaux modernes sur la place respective des hommes et des femmes dans la cité athénienne. Rappelons en deux mots le cadre de cette œuvre si souvent sollicitée par les spécialistes, hier de l'histoire des femmes, aujourd'hui de l'histoire du genre. Dans l'*Économique*, Xénophon s'intéresse à l'art d'administrer une maisonnée et ce, par le biais d'un double dialogue, le premier mettant aux prises Socrate et Critobule, le second, enchâssé dans le premier, faisant converser Socrate et un certain Ischomaque. C'est au cours de cette dernière discussion qu'Ischomaque, parangon du propriétaire terrien, évoque la manière dont il a « dressé » son épouse – laissée significativement dans l'anonymat – pour en faire une auxiliaire efficace au sein de son *oikos*¹. Le texte construit alors un véritable modèle des rapport entre sexes, mettant en scène une épouse idéale, attachée aux travaux à l'intérieur de l'*oikos*, tandis que le mari s'occupe des affaires à l'extérieur de la maisonnée, dans les champs comme dans la cité².

Depuis longtemps, les interprètes ont analysé la manière dont Xénophon mettait en place, dans ce passage, une « grille drastique des rôles sexués »³, instaurant des coupures inséparablement spatiales, fonctionnelles et sexuelles, entre masculin et féminin, privé et public, ou encore ombre et lumière. Or, à prendre pour représentative de la société athénienne, voire grecque, la vision proposée par Xénophon, on commet, me semble-t-il, une erreur de perspective. Tout d'abord, parce que l'*Économique* a une portée utopique et s'attache à procéder à une mise en ordre idéale de l'*oikos*⁴. La répartition des rôles qu'il établit est donc trop tranchée pour être vraie et il faut, pour reprendre les mots de Loraux, « mettre du mouvement » dans cette belle opposition construite par l'auteur athénien.

1. *Économique*, VII, 3-X, 13. Sur la valeur dépréciative de l'anonymat de la femme, voir P. SCHMITT, « Autour d'une anthropologie des sexes : à propos de la femme sans nom d'Ischomaque », *Métis*, 9-10 (1994-1995), p. 299-305. Pour une mise en perspective historiographique récente du dialogue, voir Y. L. TOO, « The Economies of Pedagogy : Xenophon's Wifely Didactics », *PCPS*, 47 (2001), p. 65-80, ici p. 65.

2. Cf. e. g. *Économique*, VII, 30.

3. N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias*, Paris, 1989, p. 10.

4. S. MURNAGHAN, « How a Woman can Be More Like a Man : The Dialogue between Ischomachus and his Wife in Xenophon's *Oeconomicus* », *Helios*, 15 (1988), p. 9-22.

Ensuite, et c'est un fait rarement mis en valeur, Xénophon propose en réalité une vision à contre-courant du rôle dévolu aux femmes et, notamment, à l'épouse. Lui dont on fait communément le théoricien de la répartition des rôles féminin et masculin donne une place certes subordonnée, mais néanmoins inédite à la femme dans l'*oikos*.

De fait, les responsabilités accordées à l'épouse sont faramineuses : « J'invitais donc ma femme, dit-il, à se considérer aussi comme une gardienne des lois (νομοφύλακα) pour les affaires de la maison, d'inspecter, quand il lui paraît bon, les objets comme le commandant de place (φρούραρχος) inspecte sa garnison, d'examiner si chaque chose est en bon état comme la *Boulè* soumet à un examen les chevaux et les *hippeis*, louer et récompenser comme une reine (βασίλισσα) »¹. À l'intérieur de la maisonnée, la femme d'Ischomaque voit ainsi ses tâches comparées à celles d'un magistrat (le *nomophulax*), ou de la *Boulè* – pour rester dans le contexte athénien² –, voire d'un phrourarque, et même d'une véritable reine – pour prendre un point de comparaison oriental³. Dans la sphère qui est la sienne, le monde de la maisonnée, le pouvoir de la femme est donc exorbitant, même si elle reste bien évidemment sous la tutelle bienveillante de l'époux, garant ultime du bon fonctionnement du système⁴.

Ischomaque ne cesse en effet de renverser, du moins dans le discours, la situation d'infériorité réelle qui est celle de son épouse. Ainsi conclue-t-il l'entretien avec sa femme en ces termes : « Voilà enfin le plaisir le plus doux : te montrer supérieure à moi, faire de moi ton serviteur (θεράπωντα), n'avoir pas ainsi à craindre que, l'âge venant, tu sois moins considérée dans la maison, et être assurée au contraire qu'en vieillissant, plus tu deviendras pour moi une bonne associée (κοινωνός), et pour nos enfants une bonne gardienne de notre maison, plus tu seras considérée à ton foyer »⁵.

Tout concourt donc à dresser un portrait presque transgressif de la femme sans nom d'Ischomaque, comme le rappelle d'ailleurs l'exclamation restée célèbre de Socrate :

1. *Économique*, IX, 15. Sur l'autorité de la femme dans l'*oikos* – son *andrikên dianoian* –, voir déjà S. B. POMEROY, *Xenophon Oeconomicus. A Social and Historical Commentary*, Oxford, 1994, p. 33-40.

2. Sur le caractère aristocratique de la *nomophulakia* à Athènes, G. L. CAWKWELL, « ΝΟΜΟΦΥΛΑΚΙΑ and the Areopagus », *JHS*, 108 (1988), p. 1-12 et S. B. POMEROY, *op. cit.*, p. 302. Un peu plus loin (*Économique*, XI, 25), la femme d'Ischomaque est d'ailleurs invitée à mettre son mari à l'amende, au cours d'un véritable procès.

3. S. B. POMEROY, « The Persian King and the Queen Bee », *AJAH*, 9 (1984), p. 98-108, ici p. 103-105.

4. Cf. aussi *Mémorables*, III, 9, 11 : « Dans le travail de la laine, il faisait remarquer que les femmes mêmes commandent aux hommes, parce qu'elles savent comment il faut faire et que les hommes ne le savent pas ». Voir G. TURTURO, « Per la retta interpretazione chi un passo di Senofonte », *A&R*, n.s. 4 (1954), p. 90-91.

5. *Économique*, VII, 42. Sur la valorisation relative de la femme chez Xénophon, voir E. CANTARELLA, *Selon la nature, l'usage et la loi. La bisexualité dans le monde antique*, Paris, 1991 (1^{re} éd. italienne 1988), p. 100.

« Par Héra, Ischomaque, tu nous montres là chez ta femme une âme vraiment virile »¹. Ainsi Xénophon suggère-t-il déjà une certaine circulation, au moins symbolique et discursive, entre rôles masculin et féminin ; en cela, l'épouse d'Ischomaque se rapproche, dans la sphère privée, de ce que représente Artémisia, chez Hérodote, dans la sphère publique².

Mais ce n'est pas tout. La femme d'Ischomaque se sépare des épouses athéniennes non seulement par son âme, rendue virile par les nombreuses tâches de commandement qu'elle exerce, mais également par son corps et le traitement qu'elle doit lui réserver. En effet, dans l'*Économique*, Ischomaque refuse que sa femme se fard le visage à l'intérieur de l'*oikos*. Il évoque ainsi le choc qu'il a ressenti le jour où il l'a vue se présenter devant lui « toute fardée de céruse pour avoir le teint encore plus clair que nature, toute fardée d'orcanète pour paraître plus rose qu'elle n'était en réalité, avec de hauts souliers pour avoir l'air plus grande qu'elle ne l'était naturellement »³. Devant ce spectacle, Ischomaque s'était alors empressé de la sermonner en lui expliquant qu'il ne servait à rien d'essayer de tromper les personnes que l'on fréquente tous les jours.

Cet épisode ne doit pas seulement être considéré, nous semble-t-il, comme une anecdote plaisante et moralisatrice. Il est surtout révélateur du décalage entre les idées de Xénophon et celles de ses compatriotes. En effet, un tel refus du maquillage fonctionne à l'inverse des pratiques athéniennes habituelles : l'*oikos* est précisément l'endroit où l'épouse d'un Athénien pouvait – et même devait – mettre en valeur sa beauté, bien entendu à l'usage exclusif de son mari⁴. À l'intérieur de la grille sexuée qui lui est appliquée, la femme d'Ischomaque, sous le contrôle de son mari, présente donc des traits tout à fait étrangers à ceux qui sont habituellement associés aux épouses athéniennes.

Mais ce travail sur les idées reçues ne s'arrête pas là. Si l'on étend l'enquête aux autres œuvres de Xénophon, en prenant comme fil conducteur la question du maquillage et de la parure, la perplexité de l'interprète grandit. En effet, si Ischomaque interdit à sa femme de se farder à l'intérieur de l'*oikos*, il n'en va pas de même pour les courtisanes de la *Cyropédie*. Dans cette dernière œuvre, Cyrus et ses compagnons revêtent en effet sans

1. A. GINI, « The Manly Intellect of his Wife : Xenophon *Œconomicus*, VII », *CW*, 86 (1992-1993), p. 483-486.

2. Sur Artémisia, voir R. WEIL, « Artémisie ou le monde à l'envers », in F. CHAMOIX (éd.), *Études offertes à André Plassart*, Paris, 1976, p. 215-224 et R. V. MUNSON, « Artemisia in Herodotus », *ClAnt*, 7 (1987), p. 91-106.

3. *Économique*, X, 2.

4. Voir par exemple F. FRONTISI-DUCROUX ET J.-P. VERNANT, *Dans l'œil du miroir*, Paris, 1997, p. 88.

complexe des parures féminines. Cyrus, le fondateur de l'empire achéménide idéalisé par Xénophon n'hésite pas, après avoir conquis Babylone, à exiger que ses courtisanes portent « des souliers tels qu'ils peuvent y ajuster, sans qu'on le sache, des semelles qui les font paraître plus grands qu'ils ne sont. Ensuite, [Cyrus] admettait les yeux fardés, pour qu'ils eussent l'air d'avoir des yeux plus beaux qu'ils n'étaient, et le maquillage, pour qu'on leur vît un teint plus beau que nature »¹. Or, comme je crois l'avoir montré ailleurs², il ne s'agit là en rien d'une description ironique, visant à mettre en valeur la barbarie des Perses et leur monde sens dessus dessous. Dans ce passage, Xénophon imagine plutôt la façon dont il est parfois possible et même souhaitable d'utiliser dans l'espace public – et supposément masculin – les armes de la séduction féminine : maquillage et habillement sont des techniques qui font partie d'un jeu de séduction plus large, destiné à subjuguier les sujets qui se trouvent *en dehors* de l'*oikos* royal, du palais.

* * *

Au-delà de cette utilisation à contre-courant du maquillage, il existe d'autres configurations permettant d'observer la circulation de certains modèles féminins dans le monde politique évoqué dans l'œuvre de Xénophon. L'eunuque constitue à l'évidence une piste de réflexion privilégiée, puisque cet « homme qui n'est pas un homme (ἀνὴρ τε κοῦκ ἀνὴρ) »³ vient brouiller et remettre en cause les divisions politiques et sexuelles.

Mais plutôt que de rouvrir un dossier déjà traité ailleurs⁴, je souhaiterai m'arrêter sur un cas différent, mais tout aussi révélateur, en examinant les moments où des femmes sont en présence d'hommes en armes, partant à la guerre. Ces scènes de départ me paraissent constituer un observatoire particulièrement pertinent pour étudier les échanges entre masculin et féminin dans la mesure où elles se déroulent dans une zone grise, à mi-chemin entre l'espace privé où les femmes sont souvent confinées et l'espace public et viril du combat.

De fait, l'œuvre de Xénophon apporte une pièce nouvelle au dossier des échanges continuels entre le domaine de la guerre et celui de la féminité étudié en son temps par

1. *Cyropédie*, VIII, 1, 41.

2. V. AZOULAY, « The Medo-Persian Ceremonial : Xenophon, Cyrus and the King's Body », in C. J. TUPLIN (éd.), *Xenophon and his World*, Historia Einzelschriften, Stuttgart, 2004, p. 147-173.

3. Athénée, *Les Deipnosophistes*, X, 52 C. L'énigme est mise sous l'autorité de Cléarque et attribuée à Panarcès. Voir aussi Platon, *République*, 479 C.

4. Sur cette question, je me permets de renvoyer à V. AZOULAY, « Xénophon, le roi et les eunuques », *Revue française d'histoire des idées politiques*, 11 (2000), p. 3-26.

Nicole Loraux¹. Trois scènes de départ, tirées de trois ouvrages différents de l'écrivain (et jusqu'à présent jamais mises en rapport), mettent ainsi en scène différentes conjonctions du féminin et du masculin, allant de la reconduction des clivages les plus traditionnels jusqu'à la transgression totale de la division sexuée.

Commençons par le cas le moins surprenant, en observant les réactions attendues de la « reine » cilicienne, Épyaxa, face à l'armée des mercenaires grecs au début de l'*Anabase*. Possédant apparemment une certaine marge de manœuvre par rapport à son mari, le Syennésis de Cilicie², cette femme est séduite par Cyrus le Jeune qui obtient d'elle de l'argent pour solder ses troupes. Elle lui demande alors en retour de passer en revue son armée :

« La Cilicienne pria Cyrus de lui montrer son armée. Voulant donc la satisfaire, il fait dans la plaine une revue des Grecs et des barbares. Il ordonna aux Grecs de s'aligner et de rester immobiles, comme ils en avaient l'habitude pour le combat [...] Cyrus inspecta d'abord les barbares : ils défilaient rangés par escadrons et par bataillons. Il inspecta ensuite les Grecs, en passant devant eux sur un char de guerre, tandis que la Cilicienne était dans son char couvert (ή Κίλισσα ἐφ' ἄρμαμάξης). Tous les Grecs avaient des casques d'airain, des tuniques pourpres, des cnémides et leurs boucliers hors de leur étui (Ε χον δ πάντες κράνη χαλκᾶ καὶ χιτῶνας φοινικοῦς καὶ κνημίδας καὶ τὰς ἀσπίδας ἐκκεκαλυμμένας). [...] Cyrus [...] ordonna que toute la colonne grecque chargeât, les armes en avant. Les stratèges crièrent le commandement aux soldats, et quand la trompette eut sonné, bouclier tendu, ils avancèrent ; puis ils doublèrent le pas en poussant des cris, et spontanément se mirent à courir vers leurs tentes. Chez les barbares la panique fut générale. *La Cilicienne se sauva sur son char couvert* (καὶ ἡ τε Κίλισσα ἔφυγεν ἐπὶ τῆς ἄρμαμάξης) ; les gens du marché détaquèrent, laissant là leurs denrées. Les Grecs arrivèrent à leurs tentes, avec des rires. La Cilicienne à la vue de l'éclat et de l'ordonnance de l'armée était dans l'admiration (ή δ Κίλισσα ἰδοῦσα τὴν λαμπρότητα καὶ τὴν τάξιν τοῦ στρατεύματος ἐθαύμασε) »³.

Sans entrer dans un commentaire point par point de ce riche épisode, deux éléments saillants méritent d'être relevés : tout d'abord, l'éclat, la *lamprotês*, de l'armée grecque et de ses parures guerrières ; ensuite, la présence de la Cilicienne dans son harmamaxe. Associé à la fois au monde féminin et barbare, ce grand carrosse couvert redessine en l'occurrence l'espace privé auquel la femme est vouée, et c'est d'ailleurs là que se réfugie la Cilicienne terrorisée devant la splendeur insoutenable de l'armée.

En définitive, cette anecdote met en scène une situation somme toute classique dans laquelle les femmes, confrontées à un univers trop viril, ne peuvent pas même en

1. N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias*, op. cit., p. 11.

2. Sur la confusion opérée par Xénophon et sur la véritable signification du terme « Syennésis » (qui est le nom générique des gouverneurs de Cilicie), voir P. BRIANT, *Histoire de l'Empire perse. De Cyrus à Alexandre*, Paris, 1996, p. 75 et 514-515.

3. *Anabase*, I, 2, 14-18.

supporter la vision. Elle entre aussi en résonance avec une autre scène des *Helléniques*, où les femmes spartiates s'enfuient à la seule vue de la fumée née de la bataille, lors de l'invasion de la Laconie en 369¹. Dans les deux cas, Xénophon reconduit les pires lieux communs sur la division sexuée avec, d'un côté, des hommes virils et, de l'autre, des femmes apeurées. Un lecteur pressé pourrait en conclure que l'Athénien, conformément à sa réputation d'auteur réactionnaire et un rien borné, ne fait qu'entériner la vision traditionnelle d'une sphère militaire masculine, radicalement séparée de l'univers féminin.

Toutefois, Xénophon propose dans son œuvre des scènes parallèles dans lesquels les échanges entre féminin et masculin se font beaucoup plus complexes. Il convient de les analyser en gardant à l'esprit ce passage de l'*Anabase*, qui joue certainement le rôle de matrice, dans la mesure où Xénophon y a assisté – et même participé – en personne : les autres épisodes constituent à l'évidence des avatars de cette « scène primitive », même si les différents éléments constitutifs du récit sont à chaque fois réagencés fort différemment.

Confrontons tout d'abord la réaction apeurée d'Epyaxa devant le déploiement de forces viriles avec les liens qui unissent une autre femme de pouvoir, la Mania des *Helléniques*, à sa troupe de mercenaires grecs. Après la mort de son mari et tuteur Zénis de Dardanos, Mania est parvenue à se faire accepter comme gouverneure (hyparque) d'Eolide², en séduisant le satrape Pharnabaze par une habile politique de don³. Cette femme grecque au nom pourtant inquiétant – Mania, la folie – démontre à plusieurs reprises un comportement politique admirable sans être pour autant sous la tutelle d'un quelconque mâle⁴.

Certes, elle parvient d'abord à ses fins en usant des compétences habituellement réservées aux femmes ; de fait, elle obtient son commandement en manipulant l'entourage féminin du satrape : « Mania [...] prépara un convoi et se munit de présents (δῶρα) pour faire des cadeaux à Pharnabaze lui-même tout en se conciliant la faveur des

1. *Helléniques*, VI, 5, 28-35.

2. Sur la fonction d'hyparque dans le système satrapique perse, voir P. BRIANT, *Histoire de l'Empire perse*, op. cit., p. 158 notamment (l'hyparchie semble être une circonscription à l'étendue variable, désignant parfois même la satrapie dans son ensemble).

3. Voir à ce propos V. AZOULAY, *Xénophon et les grâces du pouvoir. De la charis au charisme*, Paris, 2004, p. 69-71.

4. Voir l'analyse de P. CARTLEDGE, « Xenophon's Women » : a Touch of the Other », in H. D. JOCELYN et H. HURT (éds.), *Tria Lustra : Fest. J. Pinsent (Liverpool Classical Paper 3)*, Liverpool, 1993, p. 5-14, ici p. 8-9.

concubines (παλλακίσιν αὐτοῦ χάρισασθαι), et de ceux qui avaient le plus d'influence sur lui »¹.

Mais cette veuve manipulatrice se révèle être aussi une chef de guerre accomplie. Mania sort cette fois de la sphère de compétence traditionnellement dévolue aux femmes, dans un empire perse qui s'accommode plus facilement de ce type de transgressions que le monde grec. Mania se lance ainsi à la conquête des « villes non-sujettes de la côte, Larisa, Hamaxitos, Colonai, dont ses mercenaires grecs prirent d'assaut les murailles, *tandis qu'elle-même assistait aux opérations de son char couvert* (αὐτὴ δ' ἐφ' ὀρμαμάξης θεωμένη) : les éloges qu'elle accordait s'accompagnaient de présents sans défauts, si bien qu'elle fit de ses mercenaires *un corps très brillant* (ὥστε λαμπρότατα τὸ ξενικὸν κατεσκευάσατο) »².

L'épisode s'oppose presque terme à terme à la scène matricielle de l'*Anabase*. Mania ne se montre nullement effrayée par les opérations militaires en cours, qu'elle dirige au contraire de main de maître. Certes, elle reste à l'abri dans son carrosse, dans son harmamaxe, ce qui la rattache encore à la sphère du privé. Mais c'est tout de même elle qui, sans conteste, se trouve à la tête de cette troupe constituée de *machos* Grecs, et c'est elle qui, par ses dons, rend l'armée éclatante – *lamprotata* –, la parant de façon à ce qu'elle frappe tous les regards.

Toutefois, la transgression incarnée par Mania a certaines limites. D'une part, elle est finalement tuée traîtreusement par son gendre, qu'on excite contre elle « en lui disant qu'il était honteux qu'une femme ait le pouvoir »³ ; ce dernier l'étrangle, lui réservant ainsi une mort féminine par excellence⁴. D'autre part, Mania ne bouleverse pas la division entre féminin et masculin dans le jeu même de la guerre et de sa trouble séduction – à l'inverse de ce qui se produit avec notre dernier exemple, celui de Panthée.

Dans la *Cyropédie*, Xénophon décrit avec minutie l'armée de Cyrus l'Ancien avant que celle-ci s'en aille livrer la bataille décisive qui scelle le sort de l'empire assyrien. Tandis que Cyrus sacrifie aux dieux, l'armée « s'équipait d'une profusion de tuniques éblouissantes, d'une profusion de cuirasses et de casques éblouissants ; on équipait aussi les chevaux de chanfreins et de poitrails, les montés de cuissards mais les attelés de

1. *Helléniques*, III, 1, 10.

2. *Helléniques*, III, 1, 13.

3. *Helléniques*, III, 1, 14.

4. N. LORAUX, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, 1985.

couvre-têtes : tant et si bien que l'armée tout entière jetait l'éclat du bronze sur un parterre pourpre (ὥστε ἤστραπτε μιν χαλκῶ, ἦνθει δὲ φοινικίσιν πάντα ἢ στρατιά) »¹.

Dans cet extrait, Xénophon met en scène une armée splendide à voir : son éclat insoutenable est propre à terrifier l'ennemi, à la manière du corps de mercenaires paradant dans l'*Anabase*, mais aussi à la façon de l'armée spartiate, resplendissant dans sa belle panoplie. De fait, le rapprochement avec la phalange lacédémonienne s'impose. Xénophon ne décrit-il pas en ces termes l'effet produit par l'armée conduite par Agésilas : « Ce que j'admire, c'est qu'il avait su se créer une armée qui le cédait en rien à celle de l'ennemi, et si bien équipée qu'on l'eût dite tout entière d'airain, tout entière de pourpre (ὥπλισέν τε οὕτως ὡς ἅπαντα μιν χαλκόν, ἅπαντα δὲ φοινικῶ φαίνεσθαι) »² ? Ces splendides parures guerrières campent résolument l'armée du côté du masculin. Dans la *République des Lacédémoniens*, l'auteur prend ainsi soin d'en faire l'apanage exclusif des hommes :

« Pour le combat, voici ce qu'imagina (ἐμηχανήσατο) Lycurgue. On porterait un vêtement rouge (φοινικίδα), car aucun, pensait-il, ne ressemble moins à celui des femmes (ταύτην νομίζων ἥκιστα μιν γυναικεῖα κοινωνεῖν) et il convient tout à fait pour la guerre. Très prompt, en effet, à briller, il est aussi très lent à se salir. Il a, de plus, autorisé ceux qui étaient parvenus à l'âge d'homme à laisser croître leur chevelure, estimant qu'ils paraîtraient ainsi plus grands et auraient un aspect plus noble et plus terrible »³.

Ce passage demanderait bien sûr à être analysé en détail ; à l'évidence, Xénophon donne là une lecture profondément tendancieuse des coutumes vestimentaires spartiates en établissant une division drastique entre parures masculine et féminine – division dont la pertinence est loin d'être évidente⁴. Mais il n'en reste pas moins qu'il se fait ici le théoricien d'une coupure boutant le féminin hors de la sphère politico-militaire.

Or, c'est précisément cette distinction que le même Xénophon fait vaciller dans la *Cyropédie*, en introduisant dans son récit la figure féminine de Panthée. Reprenons la description de la scène là où nous l'avions laissée. Après avoir dépeint l'armée dans son ensemble, dans tout son éclat viril, Xénophon rétrécit la focale en se concentrant sur le départ au combat d'un des nouveaux alliés de Cyrus, un certain Abradatas. Cyrus l'a

1. *Cyropédie*, VI, 4, 1.

2. *Agésilas*, II, 7-8.

3. *République des Lacédémoniens*, XI, 3. Voir à ce propos F. OLLIER, *Xénophon. La République des Lacédémoniens*, Lyon, 1934 et S. REBENICH, *Die Verfassung des Spartaner*, Darmstadt, 1998, *ad loc.*

4. On pourrait tout aussi bien mettre en avant le jeu d'échange entre le féminin et le masculin caractérisant l'apparence des Spartiates. En laissant pousser sa chevelure, le guerrier spartiate est en quelque sorte féminisé, tandis que la *numphê*, la jeune épouse, est paradoxalement masculinisée, voyant ses cheveux rasés juste avant son mariage : voir à ce propos P. VIDAL-NAQUET, *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, 1981, p. 164 et A. PARADISO, « Osservazioni sulla cerimonia nuziale spartana », *QS*, 23 (1986), p. 136-153.

gagné à sa cause en traitant avec générosité sa femme, Panthée, qu'il avait capturée lors d'une bataille précédente.

Xénophon arrête alors le court de son récit pour laisser place à une sorte d'*ekphrasis* – et l'on sait d'ailleurs que cette scène sera plus tard l'objet de véritables *ekphraseis*, notamment de la part de Philostrate¹. Il s'attarde ainsi à loisir sur le bel équipement d'Abradatas : « Au moment où il allait revêtir la cuirasse de lin en usage dans son pays, Panthée lui apporte un casque d'or, des brassards, de larges bracelets pour les poignets ainsi qu'une tunique de pourpre à falbala descendant jusqu'aux pieds et une aigrette jacinthe. Elle avait tout fait faire en cachette de son mari (Ταῦτα δ' ἐποίησατο λάθρα τοῦ ἀνδρὸς ἐκμετρησαμένη τὰ ἐκείνου ὄπλα) »².

Cette scène fait bien entendu écho à l'épopée homérique – et la remise des armes d'Achille par Thétis –, ainsi qu'à de nombreuses représentations figurées étudiées par François Lissarrague³. Notons toutefois que ces armes sont ici données par l'épouse, et non, comme il est généralement de mise, par la mère : l'épisode n'obéit donc pas à la logique traditionnelle, où la remise de la panoplie fonctionne comme une sorte de rite de passage, marquant l'accession du jeune homme à la maturité guerrière⁴.

De fait, loin de relever d'un quelconque souci maternel, cette parure guerrière est directement associée, dans la *Cyropédie*, à l'univers de la séduction féminine. Abradatas déclare en effet : « – Je suppose que tu n'as pas *découpé tes parures* pour me faire ces armes (Ὁὐ δήπου, ὦ γύναι, συγκόψασα τὸν σαυτῆς κόσμον τὰ ὄπλα μοι ἐποίησω ;) ? – Non par Zeus, dit Panthée, *du moins pas ma plus précieuse parure* ; car si tu te montres aux autres tel que je te vois, c'est toi qui seras pour moi la plus grande des parures (μέγιστος κόσμος ἔσῃ) »⁵.

Panthée transforme donc métaphoriquement son mari en une vivante parure. Mieux encore, son armement est assimilé à divers morceaux découpés dans des ornements proprement féminins. Or, à la manière homérique, l'armure fonctionne comme le prolongement du héros, une sorte de seconde peau : ainsi que l'écrit Jean-Pierre Vernant de façon évocatrice, « ce que les panoplies militaires sont au corps du guerrier, les fards,

1. Philostrate, *Galerie de tableaux*, II, 9.

2. *Cyropédie*, VI, 4, 2.

3. *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*, Paris, 1990, p. 43-47.

4. Souvenons-nous par exemple que la panoplie est remise aux éphèbes dans le sanctuaire d'Aglauros, comme pour signifier qu'ils reçoivent leurs armes directement des mains de la cité-mère que représente l'Athènes autochtone. Sur Aglauros et l'autochtonie, voir N. LORAU, *Les enfants d'Athènes. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*, Paris, 1990 (1^{re} éd. 1981), p. 7-31 ; sur le « serment des éphèbes » (datant de la fin du IV^e siècle et édité par Louis Robert, *Études épigraphiques et philologiques*, Paris, 1938, p. 296-307), voir V. SÉBILLOTTE, dans le même volume.

5. *Cyropédie*, VI, 4, 2.

les onguents, les bijoux, les tissus chatoyants, les rubans de poitrine le sont à celui de la femme »¹. Abradatas revêt donc une armure – ce qui devrait normalement le porter du côté du masculin – dont l'allure et la provenance sont indéniablement féminines : en cela, Abradatas en vient à incarner une figure troublante, à la croisée des genres.

Couvert de ces parures ambiguës, le héros est promis à un sort funeste. Certes, il meurt glorieusement, mais Xénophon précise qu'il finit « déchiré » en plusieurs morceaux – et l'auteur utilise alors dans sa description macabre le même verbe qu'il avait employé pour évoquer la « découpe » des parures par Panthée². Abradatas subit en effet une sorte de *diasparagmos*, de démembrement, qui évoque non seulement le souvenir de l'*Iliade*³, mais aussi celui des parures féminines que Panthée avait *déchiré* pour lui faire son armement. Ayant profondément troublé la division traditionnelle des genres, Abradatas incarne une tension qui se résout finalement dans la mort. Encore cette mort ne change-t-elle rien au statut fondamentalement ambigu du personnage, puisque son corps démembré est, au cours d'une longue déploration funèbre, recouvert à la fois d'ornements féminins, provenant de Panthée, et masculins, prodigués par Cyrus⁴.

Mais revenons pour conclure à la scène initiale, au cours de laquelle Panthée remet ses armes à son mari devant l'armée de Cyrus au grand complet. L'épisode s'achève par un véritable *agôn*. Xénophon décrit en effet une lutte entre la beauté de Panthée et celle d'Abradatas. Quoique rendu sublime par ses parures ambiguës, Abradatas ne parvient pas à éclipser l'incroyable séduction de son épouse : « Alors les eunuques et les servantes prirent [Panthée] et l'emmenèrent à son char couvert ; ils l'étendirent et l'abritèrent des regards sous la capote (ἐκ τούτου δὴ οἱ εὐνοῦχοι καὶ αἱ θεράπαιναι λαβοῦσαι ἀπήγον αὐτὴν εἰς τὴν ἀρμάμαξαν καὶ κατακλίναντες κατεκάλυψαν τῇ σκηνῇ). *Et malgré la*

1. Voir à ce propos J.-P. Vernant, « Mortels et immortels : le corps divin », dans *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, 1989, p. 7-39, ici p. 22 : « L'équipement guerrier, avec les armes prestigieuses qui disent la carrière, les exploits, la valeur personnelle du combattant, prolonge directement le corps du héros ; il adhère à lui, s'apparente à lui, s'intègre à sa figure singulière comme tout autre trait de son armorial corporelle. Ce que les panoplies militaires sont au corps du guerrier, les fards, les onguents, les bijoux, les tissus chatoyants, les rubans de poitrine le sont à celui de la femme. La grâce, la séduction, l'appel du désir, inclus dans ces parures, en émanent comme des sortilèges dont l'effet sur autrui n'est pas différent de celui qu'exercent d'eux-mêmes les charmes du corps féminin ».

2. Cf. *Cyropédie*, VI, 4, 2 : συγκόψασσα et VII, 1, 32 : κατεκόπησαν.

3. La mort d'Abradatas mélange indissociablement « belle mort » héroïque et outrage fait au cadavre. Voir à ce propos J. REDFIELD, *La tragédie d'Hector. Nature et culture dans l'Iliade*, Paris, 1984 (1^{re} éd. américaine 1975), p. 223-250 et J.-P. VERNANT, *L'individu, op. cit.*, p. 73-74.

4. Panthée le couvre cette fois, au sens propre, de ses propres parures : « On dit encore que sa femme l'a paré des ornements qu'elle possédait (τὴν δὲ γυναῖκα λέγουσιν ὡς κάθηται χαμαὶ κεκοσμηκυῖα οἷς εἶχε τὸν ἄνδρα) en soutenant sur les genoux la tête de son époux » (VII, 3, 5). Cyrus, de son côté, exige de ses amis qu'ils ornent le cadavre d'Abradatas de parures provenant de lui-même – c'est-à-dire d'un rôle masculin : « Il faut prendre ces dons, et les lui mettre comme parure (ἐπικόσμημι) de ma part » (VII, 3, 11).

beauté du spectacle offert par Abradatas et son char, les gens furent incapables de la contempler tant que Panthée n'eut pas disparu »¹.

Panthée bouleverse donc totalement le jeu habituel du féminin et du masculin. C'est l'armée, pourtant resplendissante de bronze et de pourpre, qui reste totalement fascinée devant l'éclat de cette femme rayonnante – à l'inverse de l'*Anabase*, où c'était la femme, la Cilicienne Épyaxa, qui ne pouvait supporter l'éclat viril de l'armée de Cyrus le Jeune. En définitive, le char couvert, l'harmamaxe dans lequel elle se réfugie est la seule façon pour l'armée d'échapper à la trouble fascination exercée par Panthée et de la réintégrer dans le jeu habituel du masculin et du féminin qu'elle vient de brouiller profondément².

En définitive, s'il valide parfois des *topoi* éculés sur les distinctions de genre, Xénophon n'hésite pas aussi à « mettre en mouvement » ces catégories sexuelles supposées figées. C'est notamment le cas dans l'*Économique*, dont les historiens ont pourtant tendance à faire le reflet fidèle des rapports entre sexes dans la cité athénienne classique. En réalité, dans cet ouvrage, Xénophon travaille au rebours de certaines idées reçues et donne une définition du genre dont certains aspects sont indubitablement transgressifs. De fait, son intention n'est pas d'attribuer, comme on l'a parfois cru, des rôles figés aux deux sexes, mais plutôt de bâtir un *oikos* qui fonctionne le plus efficacement possible : cela le conduit à un usage des genres qui tend à dynamiser les catégories traditionnelles, assignant des tâches et des manières d'être à l'épouse d'Ischomaque qui sont loin de correspondre aux normes de la cité athénienne.

Bien entendu, c'est dans le monde barbare et, souvent, dans la sphère de l'utopie que prennent place la plupart des jeux d'expérimentation autour du féminin et du masculin. Toutefois, les transgressions qui s'y font jour ne reflètent pas seulement la radicale altérité des Barbares. Si Xénophon se joue ainsi des distinctions traditionnelles entre hommes et femmes et, plus largement, entre Grecs et barbares, c'est surtout en raison de l'idéologie aristocratique qu'il défend : à ses yeux, les qualités et les vertus des femmes – ou des barbares – priment sur leur appartenance sexuée ou ethnique. Loin

1. *Cyropédie*, VI, 4, 3.

2. Ouvrons ici une dernière parenthèse. Comme son mari, la belle Panthée meurt à la fin de la *Cyropédie*. Or, la façon même dont elle meurt révèle la transgression des rôles qu'elle incarne : plutôt que de se pendre ou d'être étranglée comme Mania – comme une femme –, Xénophon la montre en train de se suicider « virilement » en plongeant une épée dans son sein : *Cyropédie*, VII, 3, 13-15.

d'ériger le genre en césure fondamentale, Xénophon use sans vergogne des pouvoirs afférents à chaque genre : dans le système politique défendu par l'auteur, le maintien de l'autorité prévaut sur tout autre considération et vient parfois bouleverser les assignations traditionnelles. L'idéologie aristocratique, en ce sens, fonctionne comme un filtre sur ses descriptions des hommes et des femmes. L'étude des transgressions de genre montre ainsi à quel point leurs définitions, loin d'être figées, sont toujours sujettes à redéfinition.

Reste à comprendre pourquoi Xénophon occupe cette position transgressive dans le panorama idéologique athénien. Une hypothèse – étayée plus longuement ailleurs¹ – peut ici être émise : c'est en tant qu'homme partiellement émancipé des contraintes idéologiques de la *polis*, en tant qu'exilé ayant été au contact de plusieurs cités et de plusieurs cultures, qu'il se montre parfois capable d'accorder un rôle particulier aux femmes, et plus largement à la séduction féminine, dans sa réflexion sur le pouvoir.

1. V. AZOULAY, *Xénophon et les grâces du pouvoir*, *op. cit.*, *passim*.